

Le luth chez les Toubou : *approche comparative et évolution*

Résumé

En dépit de son allure modeste, le luth est un élément clé de l'expression artistique des jeunes Toubou. Sur sa musique discrète et nostalgique, l'auditoire reconnaît des paroles qui louent la beauté de telle jeune femme, la richesse et la gloire de son père. Cependant d'importants changements sont intervenus dans la fabrication du luth, dans le contexte social où se joue sa musique ainsi que dans le répertoire musical, marqué par l'urbanisation. Cet article situe la place du luth dans la musique des Toubou par comparaison à d'autres sociétés sahariennes, et met l'accent sur ces évolutions.

Mots-clefs

Luth, Toubou, ethnomusicologie, comparatisme, Sahara, musique, Tchad

The Tubu lute : a comparative approach and evolution

Abstract

In spite of its negligible aspect, the lute is a key music instrument for young Tubus. Its discreet and nostalgic music expresses words praysing such young woman's beauty, her father's wealth and glory. However, important changes took place in the making of the lute, as well as in the sociological context where it is played and in its repertoire, which are both influenced by urbanisation. This article describes the lute's position in Tubu music and compares it with that of other Saharan societies, while pointing to recent evolutions.

Keywords

Lute, Tubu, comparative ethnomusicology, Sahara, music, Chad

* CNRS, UMR 7041, Nanterre

Le luth des Toubou est un instrument d'aspect modeste qui semble peu digne d'intérêt. Pourtant, c'est l'instrument de musique favori de ces nomades du Sahara central, celui dont ils jouent le plus fréquemment, au point qu'il apparaît, dans le domaine musical, comme le plus emblématique de leur identité. Est-il pour autant spécifique de cette population, par rapport aux autres sociétés sahariennes ? La question se pose d'autant plus que nous avons montré ailleurs combien les Toubou sont différents des autres peuples du désert, aussi bien en matière d'organisation familiale, sociale et politique (Baroin 1981-82), que dans le rôle économique et le statut des femmes (Baroin 1984 a & b). Ces travaux toutefois laissaient la musique entièrement de côté. Il y a donc lieu d'examiner, à propos du luth, si ces dissemblances ont leur écho dans le domaine musical. Le sujet est moins anodin qu'il ne semble, car la musique se situe au cœur de la culture, elle "entre de plain-pied dans les thèmes majeurs de l'anthropologie" (Lortat-Jacob et Rovsing Olsen 2004 : 9).

Les Toubou, ces 'nomades noirs du Sahara'¹ qui se dénomment eux-mêmes Teda au nord et Daza au sud, occupent à l'est des Touaregs un quart de l'espace saharien, du lac Tchad au sud de la Libye, et de l'est du Niger aux confins du Soudan. Leur langue (répartie en deux dialectes, le *teda-ga* et le *daza-ga*) appartient à la famille nilo-saharienne, dont ils sont les locuteurs les plus occidentaux et septentrionaux. Ils sont donc, du point de vue linguistique, foncièrement distincts des autres peuples sahariens ou saharo-sahéliens, qui parlent tous des langues afro-asiatiques (Touaregs, Maures, Arabes) à l'exception des Peuls, qui relèvent du groupe Niger-Congo (Heine & Nurse 2004).

Si les contraintes du milieu naturel et du pastoralisme entraînent chez ces divers peuples des modes de vie similaires, les Toubou diffèrent aussi de ces autres nomades par leur organisation familiale, sociale et politique. Leur originalité, dans une large mesure, peut s'interpréter comme la conséquence de leur règle de mariage qui, au contraire des autres sociétés pastorales voisines, prohibe toute union dans la proche parenté. Ceci induit de forts brassages au sein du monde toubou, et confère aux relations d'alliance un poids plus fort qu'ailleurs, sanctionné par d'importants échanges de bétail. Le type de cohésion sociale qui en découle, basé sur des réseaux interpersonnels d'alliance, n'est pas étranger à l'esprit d'anarchie particulièrement poussé des Toubou, tandis que chez les autres peuples sahariens le mariage dans la proche parenté induit des logiques sociales et politiques d'une toute autre nature (Baroin 1985, 1993, 2003). Faut-il s'attendre à trouver, dans le domaine musical, des différences aussi marquées ? Telle est la question à

¹ Selon le titre de l'ouvrage que leur a consacré Jean Chappelle (1957).

laquelle nous chercherons ici à répondre, en complétant cette approche comparative par une perspective diachronique, car le luth toubou, s'il est bien adapté au mode de vie pastoral, s'est aussi adapté aux changements apportés par la vie moderne, en particulier la diffusion de matériaux et de moyens techniques nouveaux, et l'urbanisation d'une part grandissante de la population. Comme la culture dont il est l'expression, cet instrument subit des évolutions qui seront retracées ici, et qui pourront alimenter la comparaison avec les mutations d'autres objets, dans d'autres sociétés sahariennes, comme nous y invite ce dossier.

Dans cette double perspective, comparative et diachronique, nous serons amenée à prendre en compte nombre de travaux, dont aucun n'aborde ces questions sous cette forme. Quelles sont en effet les sources disponibles ? Les unes sont des études d'ethnomusicologie spécifiques à telle ou telle société, où la dimension comparative est très peu abordée. Les autres sont d'imposants dictionnaires et encyclopédies de musicologie (Stone, 1998 ; Sadie, 1984, 2001) qui apportent des masses d'informations, mais sans développer la comparaison sur le sujet qui nous intéresse. *The Garland encyclopedia of world music* (Stone, 1998), par exemple, consacre un gros volume à l'Afrique sans faire mention de la musique toubou, ignorant donc le livre publié 24 ans plus tôt par Monique Brandily (1974) sur les musiciens teda du Tibesti (Nord du Tchad). Quant au dictionnaire en 29 volumes de Sadie (2001), œuvre de référence s'il en est, il comporte un article sur le Tchad, sous la plume de M. Brandily. Les instruments de musique des Toubou y sont présentés dans une sorte d'inventaire, plus qu'une étude comparative. Rares sont, en effet, les travaux comparatifs à vocation générale sur les instruments à cordes africains. Le plus complet est l'ouvrage d'Ulrich Wegner (1984) qui nous sera très utile, bien qu'il ne fasse aucune mention² des instruments toubou. A notre connaissance, seul un article d'Eric Charry (1996) sur les luths d'Afrique de l'Ouest inclut les luths toubou dans une comparaison générale. Mais au sujet des seuls Toubou, les travaux d'ethnomusicologie de Monique Brandily nous seront très utiles. Bien que cet auteur ait fort peu développé le volet comparatif, même dans ses travaux sur la musique du Tchad en général (2001, 1999, 1995), ses publications sur l'ethnomusicologie des Teda du Tibesti sont d'une grande qualité, et nous y ferons référence en les complétant par des observations personnelles sur les autres groupes toubou, ainsi que par l'analyse des changements récents.

² Il se borne, concernant les Toubou, à mentionner l'utilisation du crin de cheval pour les cordes et l'archet de la vièle des Teda, d'après Brandily 1970 (Wegner 1984 : 116).

Mais tout d'abord, rappelons la définition du luth. C'est un instrument à cordes pincées, par opposition à la vièle³ dont les cordes sont frottées avec un archet. Les deux instruments se composent d'une caisse de résonance et d'un manche sur lequel sont tendues les cordes. D'ailleurs, le même corps d'instrument chez les Toubou peut servir au jeu du luth ou, ce qui est moins répandu, à celui de la vièle. Le luth est présent dans le monde entier, depuis la plus haute antiquité. On le trouve à Babylone depuis le III^e millénaire avant J.-C., en Egypte ancienne, ainsi qu'en Asie antique où il se maintient jusqu'à nos jours. Dans le monde arabe, où il semble avoir été introduit sous l'influence des Perses, il occupe la position privilégiée de "prince des instruments et symbole de la musique arabe savante ancienne et moderne" (Jargy, 1971 : 117). C'est d'ailleurs le nom arabe du luth (*ūd*, la branche d'arbre) qui est à l'origine du terme français, car c'est à partir du monde arabe que le luth se répand en Europe à partir du IX^e siècle. Il y devient l'instrument domestique favori, au XVI^e et au XVII^e siècle, avant de tomber en désuétude au siècle suivant (Tranchefort, 1980 : 174).

Mais ce luth arabe puis européen, par sa facture, son nom et sa musique, est bien éloigné du luth toubou. Deux termes désignent ce dernier, *keleli* ou *cegent*⁴, qui n'ont aucun rapport linguistique avec le terme arabe *ud* ou le français *luth*, et l'aspect du luth toubou est bien différent aussi. C'est un instrument assez quelconque, dont la caisse de résonance de nos jours est faite d'un vieux bol émaillé de 30 cm de diamètre environ, sur laquelle est fixé un manche de bois mince supportant deux cordes, parfois trois. Rudimentaire, peu encombrant, dénué de la moindre ornementation et sans valeur marchande, le luth toubou ne ressemble pas davantage aux luths dont jouent les griots maures (Guignard 1975). Il produit néanmoins une musique subtile et originale, que son aspect ne laisse guère soupçonner. Dès les premières secondes d'écoute, la musique caractéristique du luth toubou se reconnaît infailliblement, y compris dans les morceaux les plus modernes. Car son registre évolue, comme celui de la musique touarègue ou maure, sous l'influence de facteurs voisins, en particulier l'urbanisation.

Le luth toubou sera envisagé ici de trois points de vue. Une description technique s'impose d'abord, avant de situer le contexte social de cette musique par rapport aux autres genres musicaux de ces nomades, et d'évoquer en troisième lieu le répertoire. Des jalons comparatifs permettront de cerner sur chaque point l'originalité musicale des Toubou, face aux

³ Il ne sera pas question ici de la vielle, jouée avec une manivelle.

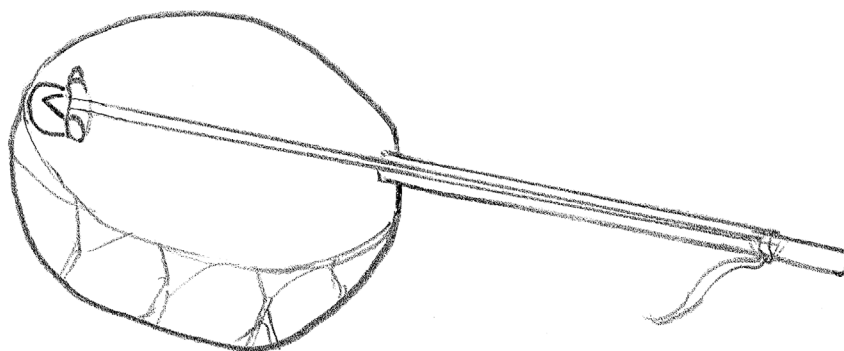
⁴ La transcription adoptée ici ne tient pas compte des tons. u se prononce comme le français « ou », e correspond au e muet du français, c est une consonne mouillée dont la réalisation est proche de ky, ng correspond à la consonne finale de l'anglais « morning », et l'accent circonflexe marque la nasalisation.

autres peuples du désert, avant de signaler les évolutions récentes. Examinons donc pour commencer les caractéristiques techniques du luth toubou.

LA FABRICATION ET LA MORPHOLOGIE DU LUTH

Le luth est appelé *keleli* par les Teda, *cegeni* par les Daza. Assorti d'un archet, il devient une vièle que les Teda du Tibesti dénomment *kîîkî*. Les Daza, dans leur ensemble, ne jouent pas de la vièle, à l'exception des Kreda qui sont un groupe de langue daza plus compact et plus homogène que les autres Toubou, et qui sont établis dans le Bahr-el-Ghazal au nord-est du lac Tchad (Chapelle, 1957 : 144). Ces derniers dénomment le luth *tullo*, tandis qu'ils réservent à la vièle le nom de *cegeni*.

En dépit de ces différences d'appellation, l'instrument conserve *grosso modo* le même aspect dans l'ensemble du monde toubou. Celui des Teda du Tibesti a été observé par Charles Le Cœur en 1933-1935. Cet auteur le décrit sommairement et en donne un croquis (1950 : 134) : il se compose d'une caisse de résonance constituée d'un plat de bois, d'unealebasse ou d'une casserole couverte d'une peau de chameau, et d'un manche en nervure de palmier sur lequel sont tendus deux crins de cheval, fixés à l'extrémité du manche au moyen de lanières. Monique Brandily, qui a enquêté au Tibesti trente ans plus tard, complète avec force détails la description de l'instrument et de sa fabrication (1974 chap. 2). Comme Le Cœur, elle insiste sur la variabilité du matériau de la caisse de résonance, dont la taille ne dépasse pas 25 cm de diamètre : celle-ci était faite autrefois d'un récipient de vannerie, remplacé ensuite par une écuelle de bois, unealebasse ou une cuvette en métal.



La caisse est couverte d'une peau de chameau ou bien, à défaut, de chèvre, de gazelle ou de vache. Cette peau est percée de trous à sa périphérie, afin de la tendre par un laçage de cuir sur l'arrière de la caisse de

résonance. Elle n'est pas tannée, car elle doit être raide, ce que lui assure la sécheresse du climat. C'est pourquoi ce luth ne peut être joué en France, où l'humidité de l'air distendrait la peau et nuirait à la sonorité de l'instrument⁵. Le manche, d'une longueur de 50 à 60 cm, est formé selon Brandily d'une tige de régime de dattes, ou à défaut d'un morceau de racine d'acacia. Il est fixé sur la peau de l'instrument, et non sur la caisse, au moyen de deux trous percés dans cette peau en deux points d'un diamètre de la surface tendue, selon le schéma ci-dessus (p. 65).

Brandily illustre sa description du montage du luth de photographies explicites. La nature des cordes, selon elle, est tout aussi variable que celle de la peau : tendon de chèvre, de gazelle ou de chameau, remplacé à l'occasion par du fil de nylon. De longueurs inégales, les deux cordes principales sont accordées sur des notes distinctes tandis que la troisième est amovible. Beaucoup plus courte, cette dernière n'est ajoutée que pour certaines pièces et produit un son aigu qui n'est pas modulé par le jeu de l'artiste.

Chez les Toubou du Niger, l'aspect de l'instrument est très voisin (voir photographie dans Baroin, 1988 : 113). La caisse de résonance est presque toujours une cuvette en métal émaillé, et les deux cordes (parfois trois) sont en crin de cheval ou en fil de nylon. Cependant, avec la diffusion des appareils radio-cassette dans l'ensemble du pays toubou à partir des années 1970-1980, crin de cheval et fil de nylon sont aujourd'hui supplantés par les bandes magnétiques : on les torsade, pour former des cordes de luth qui produisent un son jugé de meilleure qualité.

Ce qui frappe donc, c'est l'extrême plasticité de cet instrument, dont la fabrication s'adapte avec souplesse aux matériaux disponibles. Il n'est pas surprenant que l'on ait abandonné les écuelles de bois, qui ont depuis longtemps disparu de l'inventaire matériel de la vie des Toubou au profit de récipients en métal émaillé vendus sur les marchés. Quant à l'usage de bandes magnétiques pour confectionner les cordes du luth, il est le signe d'une adaptation aux temps modernes qui n'entraîne pas pour autant, *ipso facto*, un changement de répertoire. C'est un point sur lequel nous reviendrons. Mais d'abord, comparons le luth toubou avec ceux d'autres sociétés sahariennes.

Pour ce faire, quelques considérations typologiques s'imposent en premier lieu. Sur quels critères en effet faut-il baser la comparaison de ces instruments ? Le volume et la forme de la caisse de résonance, sa proportion par rapport à la longueur du manche, par exemple, sont-ils des critères plus importants que le nombre de cordes, ou encore la façon dont elles sont

⁵ Remarque d'un jeune Toubou résidant en France.

tendues ? Nous retiendrons ici la typologie communément admise (Hornbostel & Sachs, 1914 ; Brown, 1984), suivie par Ulrich Wegner dans son étude comparative des instruments à corde africains (1984), car elle se fonde sur des considérations techniques essentielles.

Cet auteur en effet répartit les luths selon la façon dont les deux principaux composants, la caisse et le manche, sont assemblés. Il fait une première distinction entre les luths dont le manche est un bâton droit, qu'il appelle *Spiesslauten* (de *der Spiess*, la pique, l'épieu), et ceux dont le manche prolonge la caisse en forme de cou (*der Hals*), qu'il appelle *Halslauten*. Tel est le cas de la guitare ou du luth arabe *ud* (*ibid.* : 143). Une distinction proche est faite par James Mac Kinnon et Robert Anderson, en termes de luths à long manche (*long necked*) par opposition aux luths à manche court (*short necked lutes*). Les premiers se caractérisent par leur manche en forme de pique (*rod-like neck*), l'absence d'ornementation, une table faite d'une peau, et des cordes fixées au bout du manche par des ligatures (1984 : 551). Le luth toubou, à l'évidence, fait partie de cette catégorie des luths à long manche, que Wegner pour sa part dénomme « luths dont le manche est formé d'une pique », *Spiesslauten*.

Dans cette grande catégorie, Wegner établit une seconde distinction en deux types, toujours en fonction du mode d'assemblage : soit le manche embroche la caisse de part en part et dépasse de l'autre côté, soit il est maintenu par brochage de la table⁶, c'est-à-dire qu'il transperce la peau tendue sur la caisse de résonance, comme dans le cas du luth toubou. L'une des extrémités du manche est alors maintenue à l'intérieur (*Binnen* en allemand) de la caisse, au niveau d'un orifice de la table, ce qui permet d'y tendre les cordes. C'est pourquoi cette deuxième variété de luths se dénomme en allemand *Binnenspiesslauten* (*ibid.* : 114 et 135), terme que l'on pourrait traduire par « luths dont la pique s'arrête à l'intérieur ».

Dans cette catégorie se classe, avec le luth toubou, le luth maure *tidinit* joué par des griots professionnels et décrit par Michel Guignard (1975). Comme le souligne cet auteur, le nom *tidinit* est berbère et non arabe, et le même instrument se retrouve, à des variantes près, dans tout le Sahel soudanais (*ibid.* : 175). Par contre, la musique traditionnelle touarègue ignore le luth. Le seul instrument à cordes traditionnel des Touaregs est la vièle (*anzad*), jouée par les femmes (Borel, 1984). Une description très précise de Borel (1989) permet de la classer dans la même grande catégorie des « luths dont le manche est formé d'une pique » que les luths toubou et maure, mais pas dans la sous-catégorie des « luths dont la pique s'arrête à l'intérieur », car le manche de la vièle touarègue ressort de l'autre côté de la

⁶ Schaeffner fait également cette distinction (1968 : 220).

table de résonance. Il y a donc peu de points communs entre les cordophones traditionnels des Touaregs et des Toubou : non seulement la vièle touarègue, par définition, se joue avec un archet tandis que le luth toubou est joué à main nue, mais encore les corps de ces deux instruments sont morphologiquement différents et de plus, ce sont les femmes qui jouent de la vièle chez les Touaregs tandis que seuls les hommes jouent du luth chez les Toubou. Les cordophones et leurs contextes de jeu, chez ces deux sociétés pastorales, sont donc foncièrement dissemblables.

Certains Touaregs néanmoins jouent du luth, mais c'est un instrument qui n'est pas proprement touareg, "not a true Tuareg art" selon Caroline Wendt (1998 b : 589). Il s'est répandu dans le monde touareg, du Mali vers le Niger, à partir de 1968 à la faveur de migrations liées à la sécheresse (Wendt, 1998 a : 546) et il n'est joué que par des musiciens professionnels. Le nom de ce luth *tahardent* est linguistiquement proche de celui du luth maure *tidinit*.

Quant aux Peuls, avec lesquels les Toubou se trouvent en contact au sud, en zone sahélienne, ils ne jouent comme les Touaregs d'aucun luth qui leur soit spécifique. Sur les Peuls WoDaaBe du Niger, géographiquement les plus proches des Toubou, les travaux les plus connus (Dupire, 1962, Bonfiglioli 1988) ne comportent guère d'indications concernant la musique. Il faut aller plus au sud, chez les Peuls du Diamaré (Nord-Cameroun), et plus à l'ouest (au nord du Burkina-Faso) pour disposer d'études spécifiques d'ethnomusicologie peule. Les Peuls du Diamaré, selon Veit Erlmannn, ont un luth emprunté aux Haoussa, le *moolooru*, dont la facture est proche du luth toubou (1980 : 38, 41). Chez les Peuls du *Jelgooji*, au nord du Burkina-Faso, Sandrine Loncke signale un luth monocorde joué par des bergers, qui est répandu dans toute l'Afrique sahélienne et commun à de nombreuses populations (2001 : 4). Il apparaît donc que le cas des Peuls n'est pas très intéressant pour notre comparaison, puisque le luth chez eux n'est pas un instrument spécifique.

Par ailleurs, Wegner signale chez les Arabes du Maroc un luth appelé *gimbri* ou *gimbri* dont il publie le dessin (1984 : 137), et dont la morphologie est très proche de celle du luth toubou. Dans le monde arabe, souligne cet auteur, coexistent deux types de luths extrêmement différents : d'une part le *ud*, « prince des instruments » de la musique arabe classique qui est un « luth au manche en forme de cou », et d'autre part un luth plus rudimentaire, le *gimbri*, de type « luth dont le manche, constitué d'une pique, s'arrête à l'intérieur ». Ce dernier est un instrument peu cher répandu chez les peuples arabes d'Afrique du Nord, et dans toute l'Afrique de l'Ouest. Quant aux Arabes du Tchad, Brandily (1995) signale chez eux, comme chez les agro-pasteurs zaghawa qui sont voisins des Toubou à l'est,

l'usage d'un luth qui est probablement du même type, bien que cet auteur ne le précise pas.

L'origine du luth dont le manche, constitué d'une pique, s'arrête à l'intérieur, est fort ancienne. Son usage est attesté en Mésopotamie chez les Sémites de la période acadienne (vers 2370-2110 avant J.-C.) où il est joué par des hommes, ainsi qu'en Egypte ancienne (Sadie, 1984). Wegner mentionne la même source iconographique égyptienne, et formule l'hypothèse que tous les luths africains de ce type auraient en Egypte leur origine commune : en passant d'abord par le sud, ils se seraient diffusés à travers la zone soudanienne vers l'ouest avant de remonter, de là, vers l'Afrique du Nord (1984 : 135-136).

Tester cette hypothèse serait une vaste entreprise : il faudrait comparer les instruments de musique des multiples sociétés qui s'égrenent, d'est en ouest, au sud du Sahara. Dans le cadre de ce bref article, on remarquera simplement que le cas du Soudan semble contrarier cette proposition. En effet, même si les données sur ce pays sont très peu nombreuses, aucun usage du luth n'y est attesté en dehors du luth arabe *ud* introduit récemment en Nubie depuis Khartoum et l'Egypte, alors que la lyre⁷ au contraire est répandue (Simon, 1998). La lyre et le luth sont-ils en distribution complémentaire, ou sont-ils joués l'un et l'autre dans certaines ethnies ? Il est clair que d'autres enquêtes, au Soudan en particulier, seraient nécessaires pour répondre à cette question et documenter l'hypothèse diffusionniste de Wegner. Toujours est-il que le luth des Toubou pourrait participer de ce vaste mouvement de diffusion envisagé par cet auteur, d'autant que ces régions du Haut-Nil dont il serait originaire sont aussi le berceau des langues nilo-sahariennes dont relève la langue toubou.

Quoi qu'il en soit, il ressort de cette brève étude comparative que les luths sahariens ou sahéliens présentent de fortes similitudes morphologiques, qu'il s'agisse du luth toubou, du luth maure *tidinit*, du luth touareg *tahardent*, du luth peul *moolooru* (instrument d'emprunt comme le précédent), ou du luth arabe *ginbri* ou *gimbri*. Tous relèvent en effet de la même catégorie des « luths dont le manche, constitué d'une pique, s'arrête à l'intérieur de la caisse » et s'opposent, sur ce point, à l'instrument favori des Touaregs, la vièle, dont le manche traverse la caisse entièrement. C'est cette convergence morphologique essentielle qu'il importait de mettre en évidence, ce qui n'exclut pas, bien entendu, de nombreuses différences de facture, de forme ou de matière entre ces divers luths. Ainsi Charry (1996) propose-t-il une différenciation supplémentaire selon la forme du chevalet (cylindrique

⁷ La lyre se distingue du luth par sa forme triangulaire ou trapézoïdale : de la caisse de résonance partent deux bras à l'extrémité desquels est fixée une traverse. Les cordes sont tendues depuis la caisse à cette traverse.

comme dans le cas du luth toubou, ou en éventail) et le matériau de la caisse de résonance (bois ou calebasse). Le premier de ces critères paraît plus pertinent que le second puisque le choix du matériau de la caisse, comme l'illustre le cas toubou, peut être totalement opportuniste. D'autres critères encore pourraient être retenus, comme par exemple la forme de la caisse. Mais face à la structure même de l'instrument, tous ces traits sont secondaires et leur analyse détaillée dépasserait le cadre de ce bref article.

Nous aborderons donc maintenant le deuxième volet de notre étude, celle du contexte social dans lequel se joue cet instrument. Les règles sociales, probablement, n'ont pas la même permanence dans le temps que les caractéristiques technologiques, mais elles n'en sont pas moins spécifiques à chaque société, et méritent à ce titre notre attention.

LE CONTEXTE SOCIAL DU JEU DU LUTH

La pratique musicale toubou fait l'objet de règles rigoureuses qui mêlent plusieurs critères : la nature de la musique (chantée ou instrumentale), l'identité du musicien (sexe, âge et statut social) ainsi que celle de l'auditoire (public ou privé). Le contexte de jeu du luth s'inscrit donc dans cet ensemble de règles qu'il importe de présenter.

La première de ces règles assigne la musique instrumentale aux hommes. Les femmes ne jouent jamais du luth ni, en principe, d'aucun autre instrument de musique. Le seul genre musical admis pour elles est le chant, accompagné ou non de battements des mains, en particulier lors de fêtes ou de danses publiques. Pour un homme par contre, il serait très malséant de chanter en public, à moins qu'il ne soit forgeron, catégorie sociale endogame chez les Toubou. La combinaison de ces règles définit cinq genres musicaux :

- le chant du forgeron, public et accompagné d'un tambour spécifique ;
- les chants de femmes, qui peuvent être privés ou publics ;
- les chants solitaires d'un homme en voyage (loin de tout public) ;
- le jeu du tambour (masculin et public) ;
- le jeu du luth (masculin, dans un cadre privé ou semi-privé).

Pour mieux situer la spécificité du contexte de jeu du luth, nous décrirons d'abord brièvement les autres genres musicaux.

La musique des forgerons

La musique des forgerons occupe chez les Toubou une place à part, tant par son style musical que par les règles sociales de sa production. Ces forgerons sont des artisans endogames (Baroin, 1991), dont seul un petit nombre est spécialisé dans la musique. Mais ces griots ne détiennent pas le monopole de toute la musique, comme chez les Maures (Guignard, 1975). Dans la société toubou, les forgerons sont les seuls hommes auxquels la pudeur n'interdit pas de chanter en public. Ils sont aussi les seuls chanteurs à s'accompagner d'un instrument, qui leur est réservé. Il s'agit d'un tambour de forme allongée de 50 cm de longueur environ, nommé *kidi*. Le musicien le maintient devant lui, à la hauteur de sa taille, au moyen d'une bandoulière passée sur son épaule (Brandily, 1974, chap. 5).

Chez les Toubou, seuls les forgerons peuvent devenir griots (c'est-à-dire chanteurs professionnels), et accepter à ce titre de se faire payer. Ils se produisent sur demande lors d'occasions importantes, mariage ou fête. D'une voix forte, mi-criée mi-chantée, le forgeron chante la louange de ses hôtes en la rythmant de son tambour tandis que les jeunes hommes et femmes, en rang serré, dansent en cercle autour de lui. En marque d'appréciation quelques spectateurs tour à tour, d'un geste ostentatoire, font voltiger les billets de banque au-dessus de sa tête, ou bien ils viennent les lui coller sur le front ou dans son turban, avant qu'il ne les empoche. Un musicien-forgeron peut jouer à tout âge, tandis que les autres genres musicaux sont l'apanage des jeunes, chacun d'entre eux répondant à un code social particulier.

Les chants de femmes

Même en l'absence d'un forgeron, les jeunes filles et les jeunes femmes dansent volontiers en public, lors des mariages ou de toute autre fête. En cercle, elles chantent en tapant des mains : l'une entonne en solo une phrase musicale, à laquelle toutes répondent en chœur. Cette forme d'expression est publique, chacun peut y assister.

Les « chants de selle »

Contrairement aux femmes, les hommes toubou – à moins qu'ils ne soient forgerons – ne chantent jamais en public. Ce serait honteux. Ils ne s'autorisent à chanter que s'ils sont loin d'elles, voyageant en brousse à dos de chameau, seuls ou avec un ou deux compagnons de leur âge. La brousse, espace masculin, convient en effet à ce genre d'expression, au contraire du campement dont la connotation est plutôt féminine, les tentes étant la propriété des femmes. Ces « chants de selle », *dobana terkia* en *teda-ga*,

doona terkia en *daza-ga*, dont Brandily a publié de très beaux exemples (1990), ne sont accompagnés d'aucun instrument. Emprunts de nostalgie, ils expriment par des images poétiques la dureté du voyage, la difficulté de vivre, le désir, la beauté de la femme aimée, la richesse de son père.

Le jeu du grand tambour nangara

D'une hauteur de 50 cm environ, la caisse de ce tambour de bois est recouverte d'une peau de chaque côté. Comme le luth et le tambour de forgeron *kidi*, cet instrument est commun à l'ensemble du monde toubou. Deux autres instruments au contraire sont d'un usage géographiquement restreint, à savoir le petit tambour *kwelli* d'environ 30 cm de hauteur et la vièle (voir à leur propos Brandily, 1974).

Le nom du tambour *nangara* est d'origine arabe, et ce tambour de chef est symbole de pouvoir comme l'*ettebel* touareg ou le *tbol* des Maures. Lorsqu'il est utilisé dans cette fonction, il est frappé d'une seule baguette de façon a-musicale. Il marque alors l'investiture d'un chef, la prise d'effet d'une parole solennelle, ou la fin de l'obligation de vengeance après versement de la compensation pour meurtre (Brandily, 1990 : 154-156). Avec deux baguettes au contraire, on obtient une frappe musicale à usage de divertissement (*ibid.* et Baroin, 1985 : 77-79). Posé à terre ou accroché à un piquet, l'instrument est alors frappé sur une face par deux joueurs en même temps. Tout homme, teda ou daza, peut s'exercer à cette musique, mais les forgerons s'en abstiennent. L'un des instrumentistes, muni de deux courts bâtons, frappe le rythme de base tandis que le second joueur, à la main ou à l'aide de courts bâtons également, improvise le thème principal. Cette batterie anime les fêtes et se substitue à la musique du forgeron-griot lorsqu'aucun de ces musiciens professionnels n'a été sollicité pour la circonstance. A défaut de tambour *nangara* en bois, les mêmes rythmes sont joués sur une touque de métal renversée. Sur ce tambour de fortune ou même sur le *nangara* véritable, il arrive chez les Daza du Niger que l'instrumentiste soit une femme (Baroin, 1985 : 78). Au Tibesti au contraire, il serait inconvenant pour une femme de frapper ce tambour (Brandily, 1974). Eventuellement ponctuée de youyous des femmes, la musique du *nangara* rythme les danses collectives des jeunes qui s'organisent en plein jour, lors de cérémonies telles que les mariages, ou plus fréquemment tard dans la nuit, sous la lumière de la lune.

Le jeu du luth

Léger et bien moins encombrant qu'un tambour, le luth s'emporte facilement et se joue dans un cadre plus intime. C'est l'instrument des

jeunes gens par excellence car, une fois mariés, les hommes s'arrêtent assez vite d'en jouer : il serait malséant qu'un homme d'âge mûr exhibe ainsi sa sensibilité. La musique discrète et mélancolique du luth est celle qui s'entend le plus fréquemment, dans les campements comme en brousse. Très tôt les jeunes garçons s'y exercent, notamment pour accompagner leur solitude de berger au pâturage. Chez les Teda du Tibesti, un garçon doit être circoncis, ce qui a lieu vers l'âge de la puberté, avant de jouer du luth (Brandily, 2004 : 306). La circoncision par contre n'est pas un préalable indispensable chez les Daza.

Le luth se joue à tout moment de la journée, mais plus encore en soirée. Sa musique accompagne inmanquablement les réunions de jeunes, organisées en brousse ou, tard le soir, chez une femme divorcée (Baroin, 2001 : 167). Le joueur est généralement assis par terre, les jambes en tailleur, ou parfois à moitié couché de côté et appuyé sur un coude. Il pose la caisse de résonance le plus souvent sur le sol et tient le manche de la main gauche tout en pinçant les cordes de la main droite (ou l'inverse s'il est gaucher) (Brandily, 1974 : 40-47). De temps à autre il accompagne son instrument d'un chuintement discret de la voix ou d'un « *Djak !* » enthousiaste. C'est pour lui le moyen d'exprimer ses sentiments, d'autant que le luth parle : telle phrase musicale que joue le musicien correspond à une expression verbale. Il évoque la beauté de telle jeune fille qui occupe ses pensées, message discret dont les auditeurs saisissent le sens. Mais toute marque d'appréciation est proscrite : le joueur de luth semble exercer ses talents dans l'indifférence générale. Les femmes adoptent même une "attitude concertée de non-attention", comme le remarque avec finesse Brandily (*ibid.* : 198). Mais ces apparences que dicte la pudeur sont trompeuses, le luth est l'instrument de musique favori des Toubou et la virtuosité d'un joueur toujours appréciée, c'est pourquoi sans doute tant de jeunes s'exercent et consacrent d'innombrables heures à jouer du luth.

La virtuosité d'un instrumentiste de nos jours, grâce à la diffusion des appareils radio-cassette, peut connaître une audience plus large, comme c'est aussi le cas des « chants de selle ». Les meilleurs chanteurs, que seuls leurs camarades les plus proches pouvaient autrefois apprécier car ils réservaient leurs chants à la solitude de la brousse, sont maintenant connus de tous comme les meilleurs joueurs de luth, grâce aux enregistrements sur cassettes. Il serait impensable, cependant, que ces chanteurs se produisent, à la manière occidentale, dans des concerts publics. Le chant, s'il est public, stigmatise pour les Toubou le statut méprisé de forgeron. L'usage des appareils radio-cassette, qui s'est fortement diffusé à partir des années 1970, a donc sensiblement modifié l'environnement musical. Les enregistrements

des meilleurs artistes, chanteurs ou joueurs de luth, sont inlassablement écoutés sur ces appareils, notamment lors des réunions des jeunes.

Ces réunions elles-mêmes ont évolué sous l'influence de la vie moderne. En effet, après l'accession au pouvoir des "rebelles" du Nord du Tchad (marquée par la victoire du Frolinat et la nomination d'Hissène Habré au poste de Premier Ministre en 1978), beaucoup de jeunes Toubou, devenus citoyens ou nés depuis cette date en ville, ont formé des associations pour ne pas se couper de leur culture d'origine. Appelées « Jeunesse du B.E.T.⁸ », ces associations sont organisées sur les mêmes principes que les groupes de jeunes en brousse, avec à leur tête un président (*bugudi*). Elles sont un lieu de rencontre et de divertissement pour les deux sexes, et donnent aussi aux jeunes gens l'occasion de s'exercer dans l'art oratoire⁹.

La musique est un élément important de ces réunions. Les enregistrements des meilleurs artistes, dont certains sont diffusés aussi sur la radio nationale du Tchad, y sont écoutés ou échangés, copiés et recopiés sur d'innombrables cassettes qui circulent de mains en mains. Leur qualité sonore, souvent médiocre, n'empêche pas les jeunes toubou d'apprécier énormément cette musique qui est, avant tout, la leur.

Le contexte social : éléments de comparaison

En quoi ces pratiques de jeu et d'écoute de la musique du luth se distinguent-elles de celles des autres sociétés sahariennes ? La similitude morphologique des divers luths en question, mise en évidence dans la première partie de cette étude, s'accompagne-t-elle de pratiques sociales semblables ? Quelques détails, évoqués incidemment plus haut, montrent qu'il n'en est rien. Le statut du musicien, par exemple, peut être très différent d'une société à l'autre, puisque le joueur de luth est un griot professionnel chez les Maures, alors que c'est un autre type de musique qui est réservé aux musiciens professionnels chez les Toubou. Il y a donc lieu d'examiner les diverses caractéristiques du contexte de jeu, dans chacune de ces sociétés, pour aboutir à un bilan global.

Un premier élément à prendre en compte est le sexe du joueur. Or pour tous les luths mentionnés ci-dessus, l'instrumentiste est un homme. Ces instruments, semblables par leur morphologie, présentent donc ce second point commun qui les oppose derechef à la vièle des Touaregs, qui est jouée par des femmes.

⁸ Le B.E.T. est la préfecture du Nord du Tchad, « Borkou, Ennedi, Tibesti », peuplée en grande majorité de Toubou.

⁹ Je remercie M. Souguimi Hissène Tahir, ancien président d'une de ces associations, pour ces renseignements.

Cependant, le contexte de jeu du luth maure diffère de celui du luth toubou. Il se joue en étroite association avec le chant, et seulement par des musiciens professionnels (Guignard, 1975 : 103, 155, 178) tandis que chez les Toubou la musique du luth est purement instrumentale, et que tout homme peut jouer du luth, qu'il soit musicien professionnel ou non. Par contre il doit être assez jeune, alors que l'âge d'un musicien professionnel est indifférent. La comparaison des Toubou et des Maures fait donc apparaître trois critères sur lesquels leurs contextes musicaux s'opposent :

- le caractère professionnel du musicien (indispensable chez les Maures, critère non pertinent chez les Toubou) ;
- son âge (critère non pertinent chez les Maures, pratique réservée aux jeunes chez les Toubou) ;
- l'association de la musique du luth avec le chant (habituelle chez les Maures, exclue chez les Toubou).

Sur ces trois points, les pratiques des joueurs de luth *tahardent* chez les Touaregs sont semblables à celles des griots maures. C'est un fait qui ne saurait surprendre, car il est probable que les Touaregs ont emprunté aux Maures cet instrument (Borel, sous presse). Les mêmes pratiques s'observent chez les joueurs de *ginbri* ou *gimbri* d'Afrique du Nord. Chez ces Arabes, Wegner signale que ce type de luth est largement répandu et qu'au Maroc, cet instrument est l'un des plus appréciés. Il y est joué par des musiciens itinérants qui proposent leurs services lors des fêtes ou à des fins curatives, par exemple pour soigner un possédé ou éliminer l'impureté qu'apporte un deuil dans une maison (Wegner 1984 : 136 et 141). Cet usage thérapeutique de la musique est absent chez les Toubou, alors qu'il se retrouve chez les Touaregs. Ces derniers ont recours à la musique de la vièle pour chasser les génies qui se sont emparés d'un malade (Borel, 1984).

Nous terminerons ce rapide tour d'horizon comparatif des contextes musicaux avec les Peuls. Alors que les Maures, les Touaregs et les Arabes d'Afrique du Nord réservent le jeu du luth à des musiciens professionnels et s'opposent sur ce point aux Toubou, les pratiques des Fulfulde du Diamaré (Cameroun) sont différentes. La musique chez eux est réservée à des professionnels d'origine étrangère (Haoussa, Kanouri, Arabes Choa ou Mandara), sauf celle des deux sortes de luths qu'ils ont empruntés aux Haoussa, et dont ils jouent eux-mêmes (Erlmannn, 1980 : 64, 325).

Ces quelques comparaisons nous amènent à conclure que les pratiques musicales des Toubou sont foncièrement différentes de celles de leurs voisins. Le jeu du luth, chez eux, est accessible à tous les hommes jeunes, comme chez les Peuls et au contraire des Maures, des Touaregs et des Arabes d'Afrique du Nord qui réservent cet instrument aux musiciens professionnels. La musique des professionnels occupe une très large place

chez les Peuls, qui par eux-mêmes ne sont guère musiciens. Les griots joueurs de luth ont aussi un rôle social important chez les Maures et les Arabes, mais beaucoup moins chez les Touaregs où ces musiciens et leur luth *tahardent* sont d'introduction récente. Le luth par contre est partie intégrante de la culture musicale des Toubou, qui en jouent de longue date. Il est présent partout et accessible à tous les jeunes. Aux musiciens professionnels est réservé un autre type de musique, un style de chant spécifique toujours accompagné du tambour *kidi* dont ils sont seuls à jouer. Leur musique n'est que l'un des cinq types de productions musicales caractéristiques de ce peuple. Autant le luth toubou est donc proche, morphologiquement, des autres luths du Sahara, autant les règles sociales qui président à la production de sa musique diffèrent de celles des autres populations sahariennes. Mais qu'en est-il des musiques elles-mêmes ? C'est ce troisième point que nous allons maintenant aborder.

LA MUSIQUE DU LUTH

Sur le luth toubou se joue une musique si distinctive qu'elle est un vecteur majeur d'identité pour ces nomades. A tel point que cet instrument, pour les autres, est le signe du particularisme culturel des Toubou. En Libye en effet, face aux autres minorités ethniques en présence, les Toubou sont définis comme "ceux qui jouent du *keleli*" (Brandily, 1983 : 270). La musique de ce luth est effectivement très différente de la musique arabe, maure ou touarègue, et il suffit d'écouter quelques minutes d'enregistrements de ces musiques pour s'en convaincre. A cet égard, on peut se référer aux enregistrements de luth toubou publiés par Brandily (1990), qui sont parfaitement caractéristiques et qui apportent l'expérience sensible de la spécificité de cette musique, par rapport à celle du luth maure (Guignard, 2005) ou de la musique touarègue (Borel, 2002)¹⁰. Cependant l'expérience intuitive n'est pas une preuve scientifique, et seul un travail rigoureux de spécialiste de musicologie comparée permettrait d'élucider en quoi résident ces différences. Mais notre bien regrettable incompétence en ce domaine nous interdit de l'aborder.

Le luth des Toubou présente par ailleurs une particularité : sa musique « parle », comme celle de la vièle au Tibesti. Telle séquence musicale particulière renvoie à une expression verbale que les auditeurs comprennent et peuvent répéter à l'écoute de l'instrument. La démonstration nous en a été faite, chez les Daza du Niger, par des enregistrements où le musicien énonce d'abord une phrase qu'il joue ensuite sur son instrument. Ces documents

¹⁰ Ces enregistrements de Borel toutefois ne comportent pas de musique de luth, car celle-ci ne fait pas partie du répertoire traditionnel des Touaregs nomades du Niger.

sonores sont tenus à la disposition des spécialistes, et pourraient se prêter à une étude comparable à celle d'Hugo Zemp (2004) sur les paroles du balafon chez les Sénoufo. L'homologie entre langage musical et langage parlé, dont Zemp montre qu'elle est liée à la présence de tons dans la langue sénoufo, pourrait avoir le même fondement chez les Toubou qui parlent aussi une langue à tons.

Pour un auditeur occidental de prime abord, la musique du luth toubou peut sembler monotone, tant il est vrai que « l'oreille musicale est culturellement conditionnée » (Lortat-Jacob et Røvsing Olsen, 2004 : 24). Mais l'impression est diamétralement inverse pour une oreille bien exercée. Le luth toubou est un instrument simple, certes, il n'a que deux cordes (parfois trois). Mais les possibilités expressives d'un instrument à cordes, contrairement à ce qu'une conception simpliste de la musique pourrait porter à croire, ne sont pas fonction du nombre de cordes. C'est ce que Guignard démontre à propos du luth et de la harpe maures : "La richesse en cordes de la harpe, écrit-il, fait paradoxalement sa pauvreté" (1975 : 159). Si l'analyse musicologique de la musique du luth toubou reste à faire, il n'en est pas moins évident que ce sont les infimes et infinies variations de cette musique qui apportent à l'auditeur un plaisir toujours renouvelé, et font toute sa richesse. C'est d'ailleurs surtout à la variété de leur jeu que se reconnaissent les meilleurs artistes.

Ces improvisations se fondent néanmoins sur un répertoire de base, qui sert de trame à l'instrumentiste. Lors de ses enquêtes au Tibesti et au Fezzan dans les années 1960, Brandily a relevé un corpus de 14 pièces distinctes (1974 : 47-58). Aucune enquête équivalente n'a été menée chez les Daza, dont le répertoire ne semble pas plus large. Comme au Tibesti, les morceaux peuvent s'y répartir en deux catégories, selon le nombre de cordes de l'instrument. Les morceaux joués sur deux cordes sont les plus nombreux, mais certaines pièces se jouent sur trois cordes, après ajout d'une courte chanterelle appelée *ting*. Le son aigu qu'elle produit se dénomme *ting* également. La musique jouée sur trois cordes, selon Brandily, est considérée comme caractéristique des Daza (*ibid.* : 46).

Une étude comparative du répertoire du luth, au sein du monde toubou, ne manquerait pas d'être instructive mais elle reste entièrement à mener. Il lui faudrait aussi une dimension diachronique, car le répertoire de cet instrument n'est pas statique, il évolue au fil du temps. Les Toubou aujourd'hui s'accordent à considérer que le rythme du luth s'est accéléré, à tel point que beaucoup ne comprennent plus les "paroles" que cette musique véhicule. Le message lui-même change aussi, les insultes au mari de la bien-aimée prenant parfois le pas sur l'évocation de sa beauté. Mais sur ce point également, une enquête plus ample serait nécessaire.

Toujours est-il qu'il existe maintenant, parallèlement à la musique traditionnelle du luth, une musique moderne plus composite où le luth intervient. Les jeunes l'écoutent sans se lasser sur leurs appareils radio-cassette, et nous en ont fait écouter divers enregistrements. Comment et à partir de quand s'est développée cette nouvelle forme de musique ? Ces questions restent à élucider, mais ce qui caractérise cette musique nouvelle, c'est qu'elle associe ce que les genres traditionnels dissocient.

En effet, alors que la musique de luth traditionnelle est purement instrumentale – quelquefois soulignée d'une exclamation ou de discrets chuintements du musicien –, cette musique nouvelle amalgame trois composantes : le luth, le chant masculin et les youyous de femmes. Le luth y est l'instrument de base, mais son jeu perd en virtuosité, ses paroles sont incompréhensibles pour la majorité des auditeurs, et son rythme rapide se borne à accompagner le chant masculin, qui est ponctué çà et là de youyous stridents de femmes. Or ces trois composantes, dans la musique traditionnelle, ne sont jamais mêlées : le luth s'y joue seul, les « chants de selle » des hommes sont réservés au voyage, loin des femmes et des campements, alors qu'elles marquent ici leur présence par des youyous qui ne se donnent normalement à entendre que dans un autre cadre, celui de fêtes publiques, avec les chœurs de femmes ou les chants de forgerons. En opérant ainsi l'amalgame de genres que la tradition séparait rigoureusement, cette musique produit donc, à partir d'éléments familiers, un style musical nouveau qui bouleverse en profondeur les règles traditionnelles.

Plusieurs informateurs ont fait le rapprochement entre la rapidité du rythme de cette musique toubou moderne et celle du rap de notre monde occidental, et il n'est pas impossible que cette accélération du rythme résulte d'une volonté délibérée d'imitation. Mais sur le plan musical, la ressemblance s'arrête là, car cette musique moderne conserve des consonances typiquement toubou. Les chants masculins y gardent le profil mélodique des « chants de selle » du passé. Quant aux paroles de ces chants, il conviendrait d'étudier si elles diffèrent des paroles des chants traditionnels et si des influences extérieures s'y décèlent, comme c'est le cas chez les Touaregs qui ont enrichi leur répertoire de chants à caractère martial à la suite des luttes de rébellion (Borel, sous presse).

Le développement de cette musique toubou d'un genre nouveau semble lié aux nouvelles conditions de vie d'une partie au moins de la jeunesse. Comme chez les Maures (Guignard, 2005, chap. 19) l'urbanisation irréversible d'une large proportion de la population nomade change les conditions de production de la musique, ainsi que la musique elle-même. Aujourd'hui beaucoup de jeunes Toubou n'ont plus l'occasion de s'exercer eux-mêmes aux « chants de selle », comme autrefois, lors de longs voyages

solitaires à dos de chameau. Face aux interférences culturelles multiples de la ville, ils sont néanmoins soucieux de préserver un patrimoine musical dont ils sont fiers, et auquel s'attache leur identité. Ils le font dans le cadre de ces associations de « Jeunesse du B.E.T. », mentionnées plus haut, qui sont un lieu de rencontre et aussi celui où se produit cette musique nouvelle qui mêle des genres autrefois séparés.

Mais en parallèle, la musique traditionnelle se trouve elle aussi renforcée par les conditions de la vie moderne, car les enregistrements sur cassettes lui apportent une audience beaucoup plus étendue qu'autrefois. En effet, avec la large diffusion actuelle des appareils radio-cassette, chacun peut aujourd'hui, à tout moment de la journée, se livrer au plaisir d'écouter cette musique qui restait jusque-là confidentielle. Se font ainsi connaître les meilleurs artistes de luth ou des chanteurs de talent qui, seuls devant le micro comme leurs prédécesseurs seuls en brousse, peuvent entonner sans gêne les complaintes nostalgiques des méharistes toubou.

Il serait toutefois excessif de considérer que cet élargissement de l'audience des artistes constitue une mise en patrimoine des traditions musicales, comme cela peut s'observer pour d'autres populations sahariennes. En effet, l'auditoire de la musique toubou se limite aujourd'hui, pour l'essentiel, aux Toubou eux-mêmes. Il s'agit certes d'un auditoire très motivé, mais attaché autant, sinon plus, à la musique toubou moderne qu'à la musique traditionnelle. Quant au public extérieur, que pourrait apporter le tourisme, il est inexistant du fait de l'absence de tourisme en pays toubou. De multiples raisons lui font obstacle : l'éloignement et la cherté des vols aériens, l'absence d'infrastructures, et surtout l'insécurité qui continue de régner au nord du Tchad.

Au bout du compte, l'étude de ce petit instrument à cordes nous aura entraîné dans un vaste voyage. Celui-ci, en prenant en considération ces trois aspects complémentaires que sont les techniques de fabrication de l'instrument, les conditions sociales de son jeu et les caractéristiques de la musique elle-même, met en lumière la spécificité des Toubou, dans le domaine musical, face aux autres sociétés sahariennes. Ce travail d'ethnomusicologie comparative, sur la base de ce seul instrument, souligne donc l'originalité d'un peuple dont on savait déjà qu'il est foncièrement distinct, par sa langue et ses institutions, des autres habitants du Sahara. En outre, cette courte étude du luth toubou nous a permis de constater combien la fabrication de l'instrument s'adapte avec aisance aux nouveaux matériaux disponibles, et comment le répertoire musical évolue lui aussi, en fonction des conditions de la vie moderne, ce qui témoigne de la grande adaptabilité de ces pasteurs aujourd'hui partiellement urbanisés.

Références bibliographiques

- BAROIN, C., 1981-1982, Ecologie et organisation sociale : comparaison de trois sociétés sahariennes (toubou, touarègue, maure), *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 32 : 9-22.
- , 1984 a. Les droits sur le bétail et les rapports sociaux : le statut de la femme chez les Toubou du Niger (Daza Kécherda), *Production pastorale et société, Bulletin de l'Equipe Ecologie et anthropologie des sociétés pastorales*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 14 : 107-120.
- , 1984 b. "Conclusion" du dossier "Le statut des femmes dans trois sociétés pastorales saharo-sahéliennes", *Production pastorale et société, Bulletin de l'Equipe Ecologie et anthropologie des sociétés pastorales*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 14 : 121-124.
- , 1985. *Anarchie et cohésion sociale chez les Toubou : les Daza Kécherda (Niger)*. Cambridge, Cambridge University Press / Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, collection "Production pastorale et société".
- , 1991. Dominant-dominé : complémentarité des rôles et des attitudes entre les pasteurs tēda-daza du Niger et leurs forgerons, in Monino Y. (éd.) *Forge et forgerons, Actes du IV^{ème} colloque Méga-Tchad, CNRS/ORSTOM, Paris, du 14-16 septembre 1988*, vol. 1, Paris, Editions de l'ORSTOM, Institut français de recherche scientifique pour le développement en coopération : 329-381.
- , 1993. Le système matrimonial daza (Niger), ses implications économiques et politiques, in F. Héritier-Augé et E. Copet-Rougier (éds), *Les complexités de l'alliance*, vol. III, *Economie, politique et fondements symboliques de l'alliance (Afrique)*. Paris, Archives contemporaines, collection Ordres sociaux : 109-138.
- , 2001. La contestation chez les Toubou du Sahara central, *Etudes rurales*, 157-158 : 159-172.
- , 2003. *Les Toubou du Sahara central*. Paris : Editions Vents de sable.
- BONFIGLIOLI, A. M., 1988, *DuDal. Histoire de famille et histoire de troupeau chez un groupe WoDaaBe du Niger*, Cambridge, Cambridge University Press / Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, collection "Production pastorale et société".
- BOREL, F., 1984, Ethnomusicologie chez les Touaregs du Niger, *Recherche, pédagogie et culture*, 65/66 : 70-75.
- , 1989, Une vièle éphémère, *L'anzad touareg du Niger, Cahiers de musiques traditionnelles*, 2, *Instrumental*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie : 101-124.
- , 2002. *Niger : Musique des Touaregs*, 2 CD AIMP, Genève, VDE-GALLO.
- , Sous presse, Les musiques touarègues, *Les déserts*, Paris : Laffont, Coll. Bouquins : 163-196.
- BRANDILY, M., 1970, *De Teda uit Tibesti. Instrumentale muziek*, Tervuren.
- , 1974, *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale.
- , 1983, Le même et l'autre : sur l'appellation de quelques instruments de musique en Libye, *Revue de musicologie*, n° spécial André Schaeffner : 270-274.
- , 1990. *Tchad, musique du Tibesti*, Le chant du monde, Paris, CNRS et Musée de l'Homme, disque compact LDX 274 722.

- , 1990, Tambours et pouvoirs au Tibesti (Tchad), *Cahiers de musiques traditionnelles*, 3, *Musique et pouvoirs*, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie : 151-160.
- , 1995, Musiques au Tchad, *Balafon* (Air Afrique) 123 : 34-39.
- , 1999, Les harpes du Tchad, *La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale*, Paris, Cité de la musique/musée de la musique : 139-144.
- , 2001, Tchad, in Sadie S. (éd), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol. 5 : 415-418.
- , 2004, Dire ou chanter ? L'exemple du Tibesti (Tchad), *L'homme, "Musique et anthropologie"*, 171-172 : 303-312.
- BROWN, H., 1984, Chordophone in Sadie S. (éd), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, Macmillan, vol. 1 : 364-365.
- CHAPELLE, J., 1957, *Nomades noirs du Sahara*. Paris, Plon Réédition 1982, Paris, L'Harmattan.
- CHARRY, E., 1996, Plucked Lutes in West Africa : an Historical Overview, *The Galpin Society Journal* 49 : 3-37.
- DUPIRE, M., 1962, *Peuls nomades. Etude descriptive des Wodaabe du Sahel nigérien*, Paris, Institut d'ethnologie.
- Encyclopaedia Universalis*, 2000, art. luth.
- ERLMANN, V., 1980, *Die Macht des Wortes : Preisgesang und Berufsmusiker bei den Fulbe des Diamaré (Nordkamerun)*, Hohenschäftlarn (Allemagne), K. Renner, 2 vol.
- GUIGNARD, M., 1975, *Musique, honneur et plaisir au Sahara. Etude psychosociologique et musicologique de la société maure*, Paris Geuthner. (réédition 2005 avec un chapitre de mise à jour et un CD).
- HEINE, B. et D. NURSE., 2004, *Les langues africaines. Traduction et éditions françaises sous la direction d'H. Tourneux et J. Zerner*, Paris, Karthala & Agence universitaire de la Francophonie. (édition originale 2000, *African Languages : An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press).
- HORBOSTEL E. M. von & C. SACHS, 1914, Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch, *Zeitschrift für Ethnologie* 46 : 553-590.
- JARGY, S., 1971, *La musique arabe*, Paris, P.U.F. *Que sais-je ?*.
- LE CŒUR, C., 1950, *Dictionnaire ethnographique téda*, Paris, Larose.
- LONCKE, S., 2001, *Les chemins de la voix peule : l'esthétique musicale des pasteurs semi-nomades du Jelgooji (Nord-Burkina Faso)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- LORTAT-JACOB, B. et M. ROVSING OLSEN, 2004, Argument, Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire. *L'homme, "Musique et anthropologie"*, 171-172 : 7-26.
- MAC KINNON, J. W. et R. ANDERSON, 1984, Ancient lutes, in SADIE, S. (éd). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, Macmillan, vol. 2 : 551-553.
- SADIE, S. (éd), 1984, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, Macmillan, vol. 2, art. lute.
- , 2001, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, 29 vol.
- SCHAEFFNER, A., 1968 *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, La Haye, Mouton.

- SIMON, A., 1998, Music in Sudan, in Stone R. M. (éd.), *The Garland encyclopedia of world music, vol. 1, Africa* : 549-573.
- STONE, R. M. (éd.), 1998, *The Garland encyclopedia of world music, vol. 1, Africa*.
- TRANCHEFORT, F-R., 1980, *Les instruments de musique dans le monde*, Paris, Le Seuil.
- WEGNER, U., 1984, *Afrikanische Saiten-instrumente*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.
- WENDT, C. C., 1998 a, North-Africa : an introduction, in Stone R. M. (éd.), *The Garland encyclopedia of world music, vol. 1, Africa* : 532-548.
- , 1998 b, Tuareg music, in Stone R. M. (éd.), *The Garland encyclopedia of world music, vol. 1, Africa* : 574-595.
- ZEMP, H., 2004, (avec la collaboration de Sikaman Soro) Paroles de balafon. *L'homme, "Musique et anthropologie"*, 171-172 : 313-332.